

Relaciones entre individuo y ciudad en el cine de Paul Schrader (1976-1997)

Sandro Alberto Díaz Boada

Universidad Industrial de Santander (UIS),
Colombia, Corporación Universitaria de Ciencia y
Desarrollo (Uniciencia), Cine-Club Cinerrante,
Grupo de Estudios en Economía Crítica *Tiempos
Modernos* y Grupo de Investigación *HARED*.
Correo electrónico: tesissandro@gmail.com

Artículo recibido: 8 de noviembre de 2015

Aprobado: 22 de noviembre de 2015

Resumen

El presente texto intenta incluir algunas contribuciones de Paul Schrader, guionista y cineasta estadounidense, entre las que se cuentan: a) El guión de *Taxi Driver* (dirigida por Martin Scorsese en 1976) y el de *The Mosquito Coast* (dirigida por Peter Weir en 1986) y b) Una muestra de su impacto como director en los 70's, 80's y 90's analizando las siguientes películas: *Blue Collar* (1978), *Hardcore* (*Hardcore: un mundo oculto*, 1979), *Cat people* (*El beso de la pantera*, 1982), *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985), *Light of Day* (*Rock Star*, 1987), *The Comfort of Strangers* (*El placer de los extraños*, 1990), *Light Sleeper* (*Posibilidad de escape*, 1992) y *Affliction* (*Aflicción*, 1997).

Se indaga aquí por la configuración de sus personajes, las representaciones no convencionales de las ciudades, la relación entre individuo y entorno y, finalmente, aspectos estéticos de su obra.

Palabras Clave: Paul Schrader, Cine Estadounidense, Ciudades, Guión, Dirección, Décadas 70's - 90's

Relations between individual and city in the cinema of Paul Schrader (1976-1997)

Abstract

This paper attempts to include some contributions from Paul Schrader, american screenwriter and filmmaker, among which are: a) The script of *Taxi Driver* (directed by Martin Scorsese in 1976) and *The Mosquito Coast* (directed by Peter Weir in 1986); b) A sample of its impact as director in the 70's, 80's and 90's analyzing the following movies: *Blue Collar* (1978), *Hardcore* (1979), *Cat people* (1982), *Mishima (Mishima: A Life in Four Chapters* 1985), *Light of Day* (1987), *The Comfort of Strangers* (1990), *Light Sleeper* (1992) y *Affliction* (1997).

The present text inquire for the configuration of their characters, unconventional representations of cities, the relationship between individual and environment, and finally, aesthetic aspects of his work.

Keywords: Paul Schrader, American Cinema, Cities, Script, Direction, Decades 70's - 90's

Relaciones entre individuo y ciudad en el cine de Paul Schrader (1976-1997)

Paul Schrader: algunos aspectos biográficos

Paul Joseph Schrader (1946), nacido en Gran Rapids (Michigan, Estados Unidos) no se suponía que se introdujera en el mundo del cine -el mundo de la imagen por excelencia-, pues fue educado en una estricta fe calvinista de la línea holandesa existente en varias zonas del Estado de Michigan. Es así como no sorprende, que pudo observar sus primeras películas cuando ya se acercaba su mayoría de edad. Se graduó en el UCLA Film Studies y su primer contacto profesional con el cine fue a partir de la Crítica Cinematográfica. Entre algunos de sus trabajos debe contarse sus críticas para el periódico *LA Weekly Press* y para la revista *Cinema Magazine*. Sin embargo, no cabe duda que un trabajo referencial –que fue su tesis para titularse- de notable importancia fue *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972). Mientras todo eso ocurría terminó sus estudios en la Universidad de Columbia y en el Conservatorio AFI.

Paul Schrader es el hermano menor de uno de sus grandes colaboradores, Leonard Schrader, junto a quien ha elaborado numerosos guiones para cine. Paul Schrader es el cuñado de Chieko Schrader, la esposa de Leonard, junto a quienes elaboraron el guion de la cumbre de su carrera como director: *Mishima: A Life in Four Chapters* (Mishima: Una vida en cuatro capítulos 1985).

Hoy por hoy, Paul Schrader cuenta en su currículum con varias ocasiones donde fue jurado de los más prestigiosos festivales de cine del panorama internacional, veintiún (21) participaciones como director y una película que encuentra produciendo “*Dog Eat Dog*” (donde dirige y co-escribe) que prevé su estreno para el año 2016. Por su parte, como guionista cuenta con veintidós (22) trabajos concretados y otros tres (3) que se esperan para los años venideros.

Actualmente, vive en Westchester County (New York, Estados Unidos) junto a su segunda esposa, Mary Beth Hurt, y sus dos únicos hijos, la hija mayor Molly Johanna Schrader y su hijo menor Sam Schrader.

Paul Schrader como guionista para otros cineastas

Antes de arrojarse a la siempre difícil tarea de dirigir una película, Paul Schrader aprovecha sus dotes como creativo y escritor para empezar a trabajar como guionista para otros cineastas, algunos de ellos de renombre o que, a la postre, se convertirían en grandes referentes dentro del mundo del cinema.

Es así como su primera colaboración en un guión la hace junto a Robert Towne, sobre una historia de su hermano Leonard Schrader, trabajando bajo la dirección del ya experimentado director Sidney Pollack en *The Yakuza* (1974).

Su segunda participación, de la cual hablaremos con detalle más abajo, es nada más ni nada menos que en una película de culto y transicional de una generación que ya no soportaba más los finales felices y las historias planas. Me refiero con ello a *Taxi Driver* (1976), dirigida por un joven Martin Scorsese que solo contaba con unos cuatro largometrajes de ficción y un documental en su trayectoria. Scorsese quedaría fascinado con el guión original de Paul Schrader, aunque, por supuesto se le hicieron modificaciones durante la producción de la cinta.

Como tercer paso, y en ese mismo prolífico año de 1976, Schrader configuraría el guion de *Obsession* (1976) basada en una historia construida en conjunto con el director Brian de Palma. Acto seguido ofrecería sus servicios como guionista al no muy reconocido cineasta estadounidense John Flynn en su película *Rolling Thunder* (El ex-presos de Corea 1977). Dicho trabajo fue realizado en conjunto con Heywood Gould.

Ahora bien, daremos paso a un análisis más detallado de dos trabajos como guionista de Paul Schrader: *Taxi Driver* (1976) y otro, diez años después, colaborando con el cineasta Peter Weir¹ en *The Mosquito Coast* (La costa de los Mosquitos 1976) justo cuando el realizador de Gran Rapids ya contaba con cinco largometrajes dirigidos.

La idea de una relación tensa entre la urbe y el individuo parece estar arraigada desde muy temprano en la mente de Paul Schrader; él mismo comenta que al realizar el guión de

¹ Este director empezaría a ganar prestigio con su siguiente largometraje: *Dead Poets Society* (El club de los poetas muertos 1989) y, en la siguiente década, se consagraría con su filme *The Truman Show* (El Show de Truman 1998) que contó con el guión de Andrew Niccol, que vendría de un trabajo exitoso con su guion y dirección en *Gattaca* (1997).

Taxi Driver (Scorsese 1976) “Quería expresar el síndrome absoluto de la soledad urbana” (Sánchez 2013, 4) es como si la ciudad devorara al sujeto, el cual solo puede recurrir al alcohol, las armas, la pornografía y las frías calles nocturnas como medidas de escape, como dispositivos de defensa para no sentirse solo. Medidas que el propio Schrader utilizaba también por aquella época.

Esa conjugación de genios que se produce en la realización de *Taxi Driver* es poco usual. Mientras Brian De Palma trabajaba con Schrader en la película *Obsession* (*Fascinación*, 1976) aquél le comentó a Scorsese que Paul había escrito un guión que se basaba en la novela de Jean-Paul Sartre, *La Náusea*, y en el diario de Arthur Bremer, quien había intentado asesinar al gobernador George Wallace (Serrano 2011, 53). Esta combinación de violencia, aspectos existenciales, religiosos², de contemporaneidad y cotidianidad eran una bomba de tiempo en manos de estos dos grandes cineastas estadounidenses. La leyenda cuenta que Paul Schrader escribió este guión de una forma obsesiva en tan solo diez días.

La película genera intencionalmente un ambiente sórdido que, a ratos, se distensiona por los sonidos de ambiente de un saxofón cálido y suave. Pero ser grabada en una gran proporción en la noche fue uno de los puntos de éxito del film. Revelar ante el expectante público estadounidense este mundo subterráneo nocturno rompía con el *mainstream* de la época. Resulta también relevante cómo el personaje principal, Travis Bickle, desconfía o descrea de los discursos conservadores que aparecen en la televisión. De hecho, el único ambiente que aparenta no ser sórdido es la oficina de campaña del candidato a Gobernador Charles Palantine; lugar en donde trabaja Betsy (Cybill Shepherd), la chica que pretende Travis. Sin embargo, ese espacio atípico en el filme se presenta como una molestia. De esa molestia se da cuenta el protagonista y, tras algunos tropiezos con Betsy, decide intentar preparar un atentado contra Palantine.

Mujeres como Iris (Jodie Foster) una prostituta de medio pelo encajan más con este mundo nocturno de proxenetas, sexo *hardcore* y muchas trampas.

² El lector debe tener en cuenta que tanto Schrader como Scorsese provienen de una férrea educación religiosa, aquél con la Iglesia Reformista Holandesa y este con el catolicismo. Ambos «desviaron» sus rumbos hacia la cinematografía. Sin embargo, la posición de quien esto escribe se distancia de miradas fanáticas religiosas como las del profesor, periodista y teólogo español José de Segovia Barrón (De Segovia, 2013/2005) que perfila su análisis de forma exclusiva bajo la lupa religiosa. Es así que surgen en sus líneas términos como «atormentada lucha», «sentido de pecado», «expiación posible», «gracia irresistible», entre otros con los que este estudio no se siente cómodo.

Ahora bien, la película *The Mosquito Coast* (Weir 1986) muestra una visión radical de un individuo hastiado del contexto estadounidense. Se enmarca solo en sus primeros minutos en el Estado de Georgia. Allí, el protagonista Allie Fox (Harrison Ford), se presenta como un genio de la mecánica, con conocimientos en química y física avanzados. Este hombre junto a su esposa y sus hijos decidirán irse del país para probar suerte en Belize³, allí comprarán una pequeña isla llamada Jerónimo para iniciar una “nueva civilización”. Y ¿por qué? Porque, como diría el personaje de Allie Fox:

Mira tu alrededor, ¿Cómo Estados Unidos terminó así? Esta es la tierra prometida, la tierra de las oportunidades... Danos la dicha de estar en tus amigables y unidas costas. Toma una Coca-Cola, ve T.V., ve a la asistencia social, obtén dinero gratis. Sé un criminal, el crimen paga en este país ¿Por qué lo soportan, cómo pueden seguir así? Mira a tu alrededor Charlie este lugar apesta. (Weir 1986)

Y prosigue:

Todo el maldito país se ha convertido en una guarida de drogadictos, antisociales, feroces carroñeros, criminales millonarios e hipócritas. Nadie piensa abandonar este país, pero yo sí. Pienso en ello cada día, soy el último hombre de verdad [...] Este país se está yendo al diablo y a nadie le importa. Solo trabajo aquí, esa es la actitud. Comprar basura, vender basura, comer basura. (Weir 1986)

Considero que las palabras que Paul Schrader coloca en boca del personaje Allie Fox, magníficamente interpretado por Harrison Ford, derivan de una gran frustración de habitar uno de los países más poderosos del planeta pero que lo que se presenta allí no es vida alguna. Es un manojito de personas que toleran toda la inmundicia que le rodea. Es así como la familia Fox decide ir a probar suerte y a reconstruir una civilización en una pequeña isla de un chico país como Belize.

Como tampoco sorprende tampoco se logrará en Belize un paraíso terrenal, por la forma en que asume el control intelectual y espiritual de la familia Fox el cada vez más narcisista personaje de Allie.

³ País centroamericano que colinda con Guatemala.

En estos guiones ya encontramos algunos adelantos de temáticas recurrentes en la faceta de director de cine, que analizaremos a partir del siguiente apartado. No obstante, para no dejar insatisfecho sobre algunos rasgos de otras de sus participaciones como guionista, otorgo al lector intrépido una compacta caracterización de algunos patrones de los guiones de Schrader:

[Incorporan] un prólogo de corta extensión, una historia rica en detalles gestuales y reveladores diálogos, caracterizada por la unidad de lugar, tiempo y acción, desarrollada de manera lineal [...], un final marcado por la violencia y un epílogo que clausura la ficción sin posibilidad de continuidad. (Navarro 1998, 70).

Obviamente frente a esta fórmula se producen derivaciones y desvíos en su carrera.

Paul Schrader como realizador de cine: sus inicios

En su debut como director, Paul Schrader, situó a su película en la ciudad de Detroit (Estado de Michigan) y no en su ciudad natal Gran Rapids (Michigan) ni en la capital del citado estado: Lansing. Ello responde, primordialmente, a dos motivos, uno de ellos es que la capital nacional de la industria automovilística se encuentra en la ciudad más grande y poblada del estado, Detroit, y el otro es que quería ubicar al centro del conflicto en una aglomeración urbana que fuese de fácil identificación por parte del espectador.

No en vano, el centro de la acción de *Blue Collar* (Schrader, 1978) recae sobre tres amigos trabajadores (dos negros y uno blanco) de una fábrica automotriz. A medida que avanza el celuloide vemos como Schrader introduce reuniones sindicales y cómo estos espacios se decoran con afiches de líderes progresistas como Martin Luther King y John F. Kennedy.

Los papeles más cómicos recaen sobre Zeke (Richard Pryor) y Smokey (Yaphet Kotto), dejando por descarte el rol más desabrido al blanquito Jerry (Harvey Keitel). Estos tres salen con coartadas mentirosas de sus casas para irse a embriagar, drogarse y tener sexo con chicas fáciles. Y, tras esta faena de descontrol, terminan dando vueltas a preguntas de tipo existencial, claro está matizado con un lenguaje de obrero de clase media baja.

Por otro lado, tenemos la breve aparición de un obrero de apellido Jenkins que se le ve luchando con una máquina expendedora de bebidas. Aunque resulta cómico verlo insultar a la máquina y luego traer una remolcadora para intentar destruirla, esta escena parece más una metáfora del delirio de un revolucionario intentando acabar con el sistema que cualquier otra cosa.

Retomando la cuestión de la producción automotriz, resulta importante notar que hay al menos dos tomas en las que aparece un contador electrónico (patrocinado por la marca Goodyear) donde se registra la cantidad de automóviles fabricados en 1977 (en menos de 20 minutos de metraje lo vemos ascender en más de 600.000 coches). En la aparición final Schrader hace un *zoom in* para remarcar la paradoja que mientras crece la producción automotriz los trabajadores están cada vez más insatisfechos y se encuentran inmersos en un claro desorden en el liderazgo sindical.

A nivel estético vemos numerosos *travellings* al interior de la fábrica de automóviles y cuando la cámara se posiciona fija vemos una grata profundidad de campo que intenta acercarnos a las condiciones laborales (y de vida) de los trabajadores de este gremio.

Su siguiente película como director, *Hardcore* (Schrader 1979), es probablemente una de las más autobiográficas que ha rodado hasta ahora, no solo por la elección de las localidades –una parte en su natal Gran Rapids y otra en un escenario que triunfaría, California- sino por lo que representan para su vida: la primera de ellas su férrea formación en la Iglesia Reformista Holandesa y el otro Estado representa su vida de drogas, sexualidad y excesos.

Los primeros quince (15) minutos del largometraje nos permiten ver algo de Gran Rapids y su comunidad religiosa, también la nieve que le da un valor añadido a la fotografía. Pero después de allí, hay un gran quiebre en la carga psicológica del protagonista Jake VanDorn (George C. Scott) al enterarse de la desaparición de su hija Kristen VanDorn (Ilah Davis).

Poco después se presencia el primer visionado de Jake de una película pornográfica, cuya protagonista es nada más ni nada menos que su amada hija Kristen. Ese va a ser un punto de transición entre dos mundos que se ven, a su manera, uno más siniestro que el otro.

Me refiero con ello al conservador y religioso Gran Rapids versus el submundo de la pornografía y los fetiches sexuales al que gradual y literalmente se irá acercando nuestro férreo protagonista Jake VanDorn.

Música, revistas, consoladores, calles nocturnas pobladas de prostitutas y luces de neón, rodajes de películas porno de bajo presupuesto⁴, recovecos y pasadizos hacia experiencias sexuales nunca antes imaginadas por el religioso protagonista pululan en este filme para acentuar su conflicto interno. Conflicto que el propio Schrader no parece haber superado en su vida personal.

En distintas fuentes consultadas se resalta que esta película tuvo algunos cambios drásticos en el guion por petición de las casas productoras. La visión inicial de Schrader hacía que el personaje de Kristen se sintiera seducida por este mundo subterráneo al punto que decide no regresar con su padre a la “tranquilidad” del ambiente conservador de Gran Rapids. Vemos aquí como todavía no dispone de una amplia libertad creativa, pese a que, como en esta ocasión, él mismo hiciera el guion y la dirección del filme.

Paul Schrader como realizador de cine: inicios de los 80's

Pasemos ahora a la producción cinematográfica Schraderiana de los 80's. Para ello nos sumergiremos directamente en *Cat People* [*El beso de la pantera* (Schrader 1982)], la cual no sólo es su primer trabajo como director sin tener a su cargo el guión sino también el primer y único *remake* de su filmografía. Probablemente el intento de mejorar una película clásica para los fans del cine de terror como lo es *Cat People* (Tourneur 1942), del cineasta franco-estadounidense Jacques Tourneur, no fue una idea afortunada. Sin embargo, para los propósitos de este texto, resulta llamativo cómo el espacio de la acción se traslada de Nueva York a New Orleans (Estado de Louisiana) y se incorporan algunas regiones Africanas.

Siendo New Orleans una ciudad cosmopolita ubicada en el Sur de los EE. UU., que cuenta con uno de los puertos más grandes y concurridos del mundo, donde convive la vida

⁴ Esto parecía volverse un lugar común en los guiones realizados por Paul Schrader. Recordemos que el genial protagonista de *Taxi Driver*, Travis Bickle (interpretado por Robert de Niro), lleva a su enamorada a ver una función de películas pornográficas de bajo presupuesto, ante lo cual ella se marcha indignada del lugar, condenando el “mal gusto” de Travis para una cita.

nocturna y la música de fuertes raíces africanas y afroamericanas se dota de mayor corporeidad la idea de conexión con África, y es un paneo a otra zona estadounidense.

Respecto a este film, el crítico de cine español Miguel Ángel Huerta (2008) comenta: “Los fotogramas acaban bañados en una atmósfera de terror lírico y sexualidad patológica que aprovecha los aromas de Nueva Orleans y de una África primitiva –origen de la maldición-, representadas, eso sí, a través de escenarios en su mayoría artificiales” (59). Aunque, en términos generales, el proyecto resultó fallido tanto para el *box office* como para los amantes del género de terror, lo que demuestra esta película es una utilización más arriesgada de la cámara, composiciones de planos más ricos que los de sus películas anteriores, mejor iluminación y una lograda puesta en escena, el mayor tropiezo aquí fue el guión.

Sobre los espacios que se habitan en esta película resulta sumamente interesante el gran plano general que le dedica Schrader a la protagonista mientras pasa al lado de una inmensa Iglesia de Dios en Cristo con variantes góspel. De hecho, ella ingresa para buscar a su amado. Apreciamos suelos y sillas muy coloridas. Como también es propio de New Orleans aparecen algunos habitantes afroamericanos que, incluso, tienen algunos breves diálogos.

Apreciamos también el impacto de películas de otros integrantes de los movie brats (en este caso George Lucas) cuando unos chicos vestidos de *boy scouts* solicitan un «chicle del imperio contraataca» (una película de la saga *Star Wars*).

Las distintas tomas sobre los paseos en los cementerios y, por supuesto, las apariciones constantes de los zoológicos nos señalan espacios que cohabitan con la cotidianeidad en donde algo o alguien se encuentran contenidos, a la espera de poder desatarse.

Otro elemento importante es su fascinación con los cuerpos desnudos (tanto del hombre como de la mujer) que se muestran aquí con muy pocos tapujos, explorándolos con distintos tipos de iluminación y angulación de cámara.

Por otra parte, a mitad de la película vemos una breve toma que muestra en la mesita de noche de Oliver Yates (John Heard) un libro sobre la biografía de Mishima, anticipando así la que se convertiría en su próxima película.

El clímax de Paul Schrader como realizador de cine

Mishima: A life in four chapters [*Mishima: Una vida en cuatro capítulos* (Schrader 1985)] es sin duda el clímax de su carrera. No en vano, Roger Ebert, uno de los críticos cinematográficos más reconocidos del mundo, diría sobre ella:

Es el *biopic* menos convencional que he visto, y uno de los mejores. En un triunfo de la construcción y la escritura concisa, considera tres aspectos cruciales de la vida del autor japonés Yukio Mishima (1925-1970). En blanco y negro, vemos las escenas de formación de sus primeros años. En colores brillantes vemos eventos de sus tres novelas más famosas. Y en el color realista apreciamos los últimos días de su vida (Ebert 2007, 1).

Y sobre esta estructura subraya Huerta:

Es el mosaico, compuesto por niveles discursivos muy diferentes, lo que atrae a Schrader en un *biopic* de una experimentación rabiosa y barroca y que [...] amplía los horizontes temporales, pero que, suplementariamente, incide en un lenguaje diverso que combina el realismo descarnado de una de sus partes con el profundo lirismo y el acento simbólico de las otras dos. (2008, 94).

Esta obra no podría pasar por alto, pues no solo la dirección está a cargo de Paul Schrader, sino que los productores ejecutivos son nada más ni nada menos que Francis Ford Coppola y George Lucas. Asimismo, el guión fue construido entre los hermanos Schrader (Paul y Leonard) junto con la esposa del último, Chieko Schrader. Y ni qué decir de la soberbia banda sonora compuesta por Philip Glass. Con estos talentos reunidos el resultado no podía ser otro que inmejorable.

En cuanto al contenido se refiere, Schrader se vale de la vida de Mishima para poner en el tintero cuestiones de conflictividad interna tales como la lucha entre la tradición vis-à-vis la modernidad, la vida y la muerte, el suicidio, las ambiguas orientaciones sexuales (homosexualidad, bisexualidad, etc.), el arte versus la realidad. Es decir, a partir de un personaje con una cadencia y con un gusto estético sumamente refinado, que parece tener muy claras sus convicciones y sus móviles ideológicos se plantean reflexiones de tipo existencial y éticas.

En esta ocasión, Paul Schrader se traslada hasta las lejanas tierras del Oriente para hacer la grabación del film, país y cultura que le fascinan desde que era estudiante de la Universidad

de California, Los Ángeles (UCLA). Yukio Mishima como personaje y Yasujiro Ozu como cineasta son dos grandes referentes para el realizador nacido en Gran Rapids.

Podemos apreciar cómo los referentes biográficos desde aquella primera *Blue Collar* hasta mediados de los 80's se van distanciando cada vez más de su natal Gran Rapids (Michigan). Esto se explica por un afán globalizante del cine de Schrader, por mostrar cómo los problemas del sujeto con su entorno se aplican indiscriminadamente a las regiones de un país enorme como Estados Unidos o a países de menor tamaño pero con fortaleza económica y cultural como Japón.

Paul Schrader como realizador de cine: *Up And Down*

Ahora bien, demos paso a la siguiente película dirigida por Schrader y la última de la década de los 80's que se incorpora en esta selección: *Light of Day* [*Rock Star* (Schrader 1987)]. El recorrido geográfico de Schrader no se detiene, esta vez más próximo a su natal Estado de Michigan, sitúa la acción en el Estado vecino, justo en la ciudad de Cleveland (Estado de Ohio). Esta cercanía geográfica tiene su correspondencia en la configuración de personajes mucho más cercanos a su propia vida, donde Jeanette Rasnick (Gena Rowlands) tiene claros rasgos similares a los de su propia madre y la pareja de hermanos Rasnick –Joe (Michael J. Fox) y Patti (Joan Jett)- muestran ese carácter rebelde a partir de la afición por el Rock & Roll que se compaginaría con la vida de Schrader al sumergirse en el mundo cinematográfico (el mundo de la imagen) y dejar a un lado la formación religiosa de la Iglesia Reformista Holandesa.

Empero, lo que estéticamente pareciera un error de Schrader –este largometraje está muy próximo al telefilm- tiene un gran valor simbólico y discursivo al resultar un homenaje a los «perdedores», a los que no conquistan el sueño americano o quienes no perpetúan la *american way of life*, y a la visión de hogar como un espacio asfixiante para el individuo (Huerta 2008, 56 y 70).

No es entonces casualidad que Schrader ubique la acción en Cleveland, pues esta ciudad se distingue por tener tres equipos profesionales de los principales deportes de EE.UU. que no

han obtenido ni un solo título en los últimos 50 años⁵ (AP/Emol 2014). Asimismo, en materia económica esta ciudad de Ohio tuvo una grave crisis de impago a la deuda en 1978, crisis de la cual aún no se han recuperado del todo y como corolario mucha gente emigró de allí desde fines de los 70's (Cooper 2013). No resulta sorprendente que otro cineasta crítico del *sueño americano* como lo es Jim Jarmusch gestara el segundo largometraje de su filmografía pocos años antes en esta ciudad: *Stranger than Paradise* [*Extraños en el Paraíso* (Jarmusch 1984)].

Los mundos que enfrenta en esta oportunidad Schrader son: los religiosos suburbanos que se adhieren al trabajo arduo y a una vida ascética versus el mundo juvenil, zarpado al abismo, lleno de emociones intensas y mucha música, cercado espacialmente por un territorio donde abundan los «perdedores».

En esta oportunidad no estamos ante un *biopic* de una gran banda de Rock & Roll, sino de un joven y una joven que ven en esto no el camino al éxito (en sentido pecuniario) sino de vivir y experimentar su individualidad y su gusto por la música. Sin duda, ello les dará unos cuantos dólares por cada presentación, pero ellos saben que no son una gran banda que podría llenar estadios enteros. La idea de vivenciar esa individualidad y de ganar solo un dinero como aliciente y no como fin de vida choca contra la idea religiosa de conservar la familia y sacrificar la individualidad por llenar sus bolsillos de dinero.

Es hora de adentrarnos en la producción de Schrader de la última década del siglo XX. Continuando con el orden cronológico nos encontramos con *The Comfort of Strangers* [*El placer de los extraños* (Schrader 1990)] donde el guionista de *Taxi Driver*:

[...] combina con elegancia y agudeza la mirada tópica del viajero (facilitando numerosos momentos de tarjeta postal, necesarios para entender mejor la dicotomía) con los apuntes de otra realidad soterrada que no guarda ninguna relación con la mirada del viajero presuntamente iniciado (Latorre 1991, 33).

Dos parejas protagonizan el film, una de ellas británica que atraviesa serios conflictos y otra integrada por Robert (Christopher Walken) y Caroline (Helen Mirren) que introducirán en un mundo exótico y bizarro a la primera en la laberíntica ciudad de Venecia (Italia). Como diría acertadamente Huerta: “Una vez más, le interesan en mayor medida las corrientes

⁵ Que, para la época en que se realiza el filme de Schrader la racha acumulaba 23 años.

subterráneas que la superficie de las cosas, *el choque entre el carácter del ser humano y el contexto en el que se encuentra*” (énfasis no es del original: Huerta 2008, 57).

Como veremos más adelante, si algo caracterizará la faceta artística noventera (de los 90's) de Paul Schrader es su fascinación por mostrar las ciudades de manera poco convencional, lejos de las tópicas representaciones y los estereotipos creados por el cine más conservador, que tiende a generar un embellecimiento insulso que dista mucho de la realidad.

Frente a sus películas anteriores (exceptuando quizá a *Mishima*) una gran cantidad de tomas en instancias claves del hilo narrativo muestran una elegancia, una sutileza que personajes de sus obras de antaño desconocen por su rudeza.

Pese a estar engalanados con el ropaje provisto por el reconocido diseñador italiano Giorgio Armani, los personajes no están exentos de explorar los bajos mundos interiores representados en las continuas pérdidas y confusiones de la pareja británica más joven en pantalla. Al fin y al cabo, las prendas son simples adornos pasajeros, la carne y el deseo, en cambio, es lo que perdura.

De hecho, este film rinde un tributo a la figura humana, con especial énfasis en las distintas tomas de los cuerpos desnudos de Colin (Rupert Everett) y Mary (Natasha Richardson), y la obsesión (léase persecución) plasmada en un sinnúmero de fotografías en blanco y negro que han tomado sin permiso al elemento masculino de la pareja turista. Incluso, a escasos minutos del final, el asesinato a Colin genera en Robert, Caroline –y, hasta cierto punto en el espectador- un notable fétiche con cierta carga de sadismo. Al parecer, humanidad y perversión son componentes de la misma ecuación.

Demos paso ahora a lo que el propio Schrader considera uno de sus guiones más personales⁶, el de *Light Sleeper* [*Posibilidad de escape* (Schrader 1992)]. Esta película es, según constata Ebert, la tercera de una trilogía sobre trabajadores nocturnos alienados (Ebert 1992), las anteriores serían *Taxi Driver* y *American Gigolo*.

⁶ Los otros dos serían *Taxi Driver* (Scorsese 1976) y *American Gigolo* (Schrader 1980). Esta última no se analiza en el presente estudio.

No es un dato menor que dos películas de esta «trilogía» (*Taxi Driver* y *Light Sleeper*) se desarrollan en la inmensa y poblada ciudad de Nueva York, solo *American Gigolo* se desenvuelve en Los Ángeles, casualmente la ciudad más poblada del Estado de California y la segunda ciudad más poblada de los Estados Unidos y sitio que acoge a la gran industria de Hollywood y otras tantas importantes productoras de entretenimiento a nivel mundial.

Son estas dos inmensas ciudades, donde se alardea de un libre albedrío excesivo y de libertad de elección individual, el espacio idóneo para presionar, para colocar en punto de ebullición el conflicto entre el individuo que no responde al *sueño americano* –que vive, más bien, en el *insomnio americano*⁷- y el entorno que lo rodea e impone numerosos retos.

Posibilidad de escape es una película que trata, quizá más que ninguna otra en la filmografía de Paul Schrader, sobre las máscaras, no solo del individuo sino de una sociedad dilapidada por el consumismo y los intereses de clase.

Como señalase Huerta Floriano: “la magnífica película protagonizada por Willem Dafoe es un ejemplo del *rechazo de las convenciones* que han glorificado las estampas neoyorquinas como el gran –y hermoso- ícono cinematográfico que es”. (Énfasis no es del original: Huerta 2008, 54). Y prosigue así:

Un tono grisáceo parece envolverlo todo mientras la cámara, salvo en contadas excepciones, elude los edificios más representativos. Por si fuera poco, la acción se desarrolla bajo el telón de fondo de una huelga de la empresa encargada de la recogida de basura, por lo que las bolsas rebosantes de residuos se van amontonando [...] hasta el punto de convertirse en un estercolero que, simbólicamente, alude a los desechos existenciales que atenazan a un personaje *insomne* que se siente huérfano de futuro. (Énfasis no es del original: Huerta 2008, 54).

El rechazo a las convenciones, en tanto a la representación de ciudades y dinámicas sociales se refiere, y el rasgo de John LeTour (Willem Dafoe⁸) un camello (*drug dealer*)

⁷ Idea que tomo de la tesis doctoral de Gabriel Ródenas Cantero sobre Jim Jarmusch que, entre otras cosas, contiene numerosas y significativas citas del Paul Schrader en su posición de crítico cinematográfico. Se lee: “La América que presenta Jarmusch no es el país de las oportunidades ni de las grandes promesas de reaganismo; es la América del Insomnio Americano, una tierra helada y fantasmal, una playa baldía, un paisaje arruinado por las fábricas, un territorio por el que los personajes vagan sin rumbo en busca de un destino prometido e inexistente, más extraño que el paraíso: la América del Sueño Americano”. Citado en (Ródenas 2009, 26).

⁸ Quien venía de trabajar bajo la dirección de Martin Scorsese en la siempre polémica *The Last Temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, Scorsese, 1988), cuyo guión adaptado es autoría de Paul Schrader basado en la novela homónima del famoso escritor y filósofo griego Nikos Kazantzakis (1883-1957). Cabe anotar que *Light Sleeper* es la primera colaboración actoral de Willem Dafoe bajo la batuta de Paul Schrader, pero esta

insomne se corresponde con lo mencionado previamente sobre el insomnio americano en la versión de Ródenas Cantero y la conexión con varios personajes de la filmografía del también estadounidense Jim Jarmusch deben quedar en nuestra memoria.

Pero un rasgo que pasan por alto los críticos y teóricos consultados es el simbolismo importante que aportan los socios del mundo de las drogas de John LeTour: Ann (Susan Sarandon) y Robert (David Clennon). Estos personajes parecen vivir el presente bajo la pobre luz nocturna y la distribución de una droga que destroza la salud y estabilidad mental de sus compradores, pero empiezan a pensar en su futuro y cómo salirse del negocio gradualmente, para ello se les ocurre vender cosméticos, un producto que *enmascara* la podredumbre existencial de una sociedad que teme afrontar la cruda y desahuciada realidad.

Finalmente, un toque estético que imprime Schrader en la única escena de coito es colocar un filtro verde en la cámara, da una sensación de tranquilidad pero entrecorta el apasionado encuentro sexual para pasar a mostrar los cuerpos desnudos (como ya es habitual). El filtro del mismo color también aparece en *El placer de los extraños* mas esta no censura el acto sexual.

Finalmente, para dar cierre a la selección de la década de los 90's se introduce ahora el filme *Affliction* [*Aflicción* (Schrader 1997)] en el cual Schrader redondea una de sus películas más maduras tras seis años de duras batallas por sacar avante la producción (Huerta 2008, 128). Consideración mayor debe tenerse al saber que es un guión adaptado por Schrader de la novela homónima de Russell Banks, recordemos que esta práctica le parecía sumamente difícil. Cuenta con grandes actuaciones, de nuevo Willem Dafoe pero esta vez en un papel secundario como narrador en *over* y hermano del protagonista Wade Whitehouse (Nick Nolte) y la vigorosa composición de Glen Whitehouse (James Coburn) como una figura paterna sumamente estricta y voluntariosa.

La ubicación geográfica de este filme no es precisa, solo el espectador sabe que es algún pequeño pueblo del diminuto estado de New Hampshire (EE.UU.), cercano a la ciudad de Boston y vecino del Estado de Vermont. Aunque quizá pareciera despistarnos Schrader con la elección de un fantasmagórico pueblo, si nos fijamos bien cierra el circuito de locaciones que

relación se afianzaría en cuatro películas más hasta el momento, convirtiéndose en uno de los que podrían denominarse actores fetiche del cineasta estadounidense originario de Gran Rapids.

no dan hacia el mar y que están sobre la frontera canadiense (Estado de Michigan, Ohio y New York).

Con un acertado uso de la fotografía rodeada del gélido blanco de la nieve de Paul Sarossy —estrategia que usa por única vez en esta selección- y con una narración voz *over* inicial que prepara cierto terreno al suspenso o, como mínimo, al *thriller* que tanto gusta a Schrader, nos acerca a la vida rural que ve potenciada cualquier actividad, sea positiva o negativa, de sus habitantes al ser una pequeña localidad. Una conflictividad interna de los personajes centrales a punto de explotar parece estar a la vuelta de la esquina.

En este film, bajo un aparente manto de paranoia, Wade Whitehouse parece haber encontrado en este pequeño pueblo todo un complot para encubrir una muerte. Otro factor que claramente desestabiliza el andar de Wade es la presión que ejerce su padre, Glenn.

Por otro lado, aparecen lugares de convergencia y convivencia centrales en la representación del nuevo cine hollywoodense —y la ola de cineastas independientes que vienen detrás- como las cafeterías, donde se generan diálogos tensionantes que van a calibrar la brújula de las acciones.

Finalmente, el personaje de Wade Whitehouse que, en opinión de Ebert, es un mal esposo, un mal padre y un mal sheriff (Ebert 1999) encarna ese sujeto lleno de contradicciones que deambula insomne por la ciudad, o al menos, sufre de sonambulismo y, en este caso específico, de paranoia y delirios mentales. Pero, como el título de una película de David Cronenberg, *Affliction* es una historia de violencia y una de tantas que pueblan la ensangrentada historia de cualquier nación, sobre todo las poderosas e influyentes como la de EE.UU. O si no escuchemos como el narrador Rolfé Whitehouse (Willem Dafoe) remata este soberbio filme:

Queremos creer que Wade murió aquel mismo noviembre, congelado en algún banco o cuneta. Es incomprensible cómo un hombre, un hombre normal, como todos, puede hacer algo tan terrible. A menos que aparezca un vagabundo que resulte ser Wade Whitehouse, no se volverá a hablar de él ni de su amigo Jack Hewitt ni de nuestro padre. La historia habrá terminado...salvo que yo la continúe. (Schrader 1997).

Conclusiones

El presente documento intentó eludir las interpretaciones focalizadas en el pasado religioso y la impronta que muchos críticos observan en el cine de Schrader, si bien no para negarles de manera contundente, para poder enriquecer el panorama interpretativo de sus filmes, particularmente los contenidos en esta muestra que abarcan la década de 1970 hasta fines del siglo XX.

Se atendió con particular interés a las relaciones de sus personajes con su entorno, fundamentalmente anclado a las grandes aglomeraciones urbanas, compensando sus exploraciones a ciudades con salida al mar con otras que están cercadas por fronteras visibles (como las que bordean a Canadá). Todas, de una manera u otra son ciudades que no solo manifiestan los límites sino que presentan ciudadanos que *viven* al límite. Ciudades que generan paranoia (incluso en el pequeño pueblo del Estado de New Hampshire) que, cual superhéroe, vive vidas dobles y siempre está intentando sobrevivir a una lógica que desintegra, aísla y condena al individuo a una especie de *exilio* sin tener que *desplazarse* a ningún lugar.

Es así como los explosivos contenidos psicológicos del cine de Schrader no responden siempre ni necesariamente a cuestiones autobiográficas sino a una lectura sociológica (y espiritual, más que religiosa) de ciudades que exploran permanentemente las paradojas y desintegran en su paso las nociones de seguridad del individuo promedio. Así, la violencia y el vivir subterráneamente cobra sentido ante la frustración del *sueño americano* y del *sueño globalizante*. El personaje (tipo ideal) de los relatos y apuestas audiovisuales de Paul Schrader se asemeja a los *insomnes* personajes del cine de Jim Jarmusch, que parecieran habitar una *ciudad de la furia*, como la descrita por la banda de rock argentina Soda Stereo, donde “sabrás ocultarte bien y desaparecer entre la niebla”, cuyos habitantes parecen responder a la dinámica de ver derretidas sus alas si se exponen al sol, solo hallan en la obscuridad el punto de encuentro con dicha ciudad (1988).

Pero más que marcar una época con sus guiones, el propio Schrader tiene muy claro cuál es el factor que lo distingue de los demás⁹: la consistencia, la perseverancia y el no temor

⁹ Y de su nefasto encasillamiento entre los *movie brats* (llamados así porque eran los primeros que habían estudiado cine en la universidad y se diferenciaban por su marcada cultura cinéfila), donde se encuentran Francis Ford Coppola, Brian de Palma, George Lucas, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese y Steven Spielberg.

al fracaso (comercial, al menos): “Hay un sentimiento general de desilusión. Hill, Kaufman, Milius, Lucas, Spielberg, tienen ahora una cierta actitud propia del sistema establecido, así como una total ausencia de entusiasmo para asumir riesgos y desafíos y para afrontar fracasos” (Citado en Viejo 1998, 15).

Riesgos, desafíos y una alta probabilidad de fracaso enfrenté al asumir a Schrader, quien posee más que un cine autoral, un cine de carácter y apasionado. Pero la riqueza sociológica y espiritual de su cine es tan alta que valió la pena asumir el reto... y creo haber salido fortalecido de la experiencia.

Bibliografía

- De Segovia, J. (2013/2005, 1 de noviembre). Paul Schrader: Un mundo oculto. Entrelíneas. Recuperado de <http://www.entrelineas.org/leer.asp?a=paul-schrader>
- Ebert, R. (1992). Light sleeper. Chicago, EE.UU.: Ebert Digital LLC. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/reviews/light-sleeper-1992>
- Ebert, R. (1999). Affliction. Chicago, EE.UU.: Ebert Digital LLC. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/reviews/affliction-1999>
- Ebert, R. (2007). Mishima: A Life in Four Chapters. Chicago, EE.UU.: Ebert Digital LLC. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-mishima-a-life-in-four-chapters-1985>.
- Huerta Floriano, M. (2008), *Paul Schrader*, Madrid, España: Akal.
- Latorre, J. M. (Mayo de 1991). El placer de los extraños: ver Venecia... y morir. Dirigido por, (191), p. 33.
- Ródenas, G., (2009), *Jim Jarmusch: Lecturas sobre el insomnio americano (1980-1991)*, Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Sánchez, J. L. (2013). Paul Schrader: Mea Culpa. Madrid, España: Estrenos 21, S. L. Recuperado de <http://decine21.com/biografias/Paul-Schrader-53553>
- Schrader, P. (1999/1972). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, España: JC Clementine.
- Serrano, A., (2011), *El sueño de la razón produce cine y otros ensayos sobre cine*, Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.

Viejo, B. (1998). "Prólogo a la edición en castellano". En P. Schrader (1999/1972). El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer. (pp. 12-17). Madrid, España: JC Clementine.

Discografía

Soda Stereo. (1988). En la ciudad de la furia. En Doble Vida [CD]. Buenos Aires, Argentina: CBS.

Filmografía

Blum, H. N., Litto, G. (productor) y De Palma, B. (director). (1976). Obsession [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Columbia Pictures Corporation & Yellowbird Productions.

Bruckheimer, J. (productor) y Schrader, P. (director). (1980). American Gigolo [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Paramount Pictures.

Cohen, R., Barish, K. (productores) y Schrader, P. (director). (1987). Light of day [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: TAFT Entertainment Pictures - Keith Barish Productions - Home Box Office (HBO).

De Fina, B. (productora) y Scorsese, M. (director). (1988). The Last Temptation of Christ [Cinta cinematográfica]. EE.UU.-Canadá: Universal Pictures & Cineplex Odeon Films.

DeVito, D., Shamberg, M., Levinson, J., Sher, S., Kacandes, G., Lyon, G. (productores) y Niccol, A. (director). (1997). Gattaca [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Jersey Films / Columbia Pictures.

Driver, S. (productora) y Jarmusch, J. (director). (1984). Stranger than paradise [Cinta cinematográfica]. Alemania Occidental-EE.UU.: Cinesthesia Productions Inc.

Feitshans, B. (productor) y Schrader, P. (director). (1979). Hardcore [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: A-Team & Columbia Pictures Corporation.

Feldman, E., Schroeder, A., Niccol, A., Rothschild, R., Ruddin, S., Pleshette, L. (productores) y Weir, P. (director). (1998). The Truman Show [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Paramount Pictures / Scott Rudin Productions.

Fries, Ch. (productor) y Schrader, P. (director). (1982). Cat People [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Universal Pictures & RKO Pictures.

Gordon, L., Herman, N. (productores) y Flynn, J. (director). (1977). Rolling Thunder [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: American International Pictures.

Guest, D. (productor) y Schrader, P. (director). (1978). Blue Collar [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: TAT Communications Company.

Haft, S., Henderson, D., Junger Witt, P., Thomas, T. (productores) y Weir, P. (director). (1989). Dead Poets Society [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Touchstone Pictures & Silver Screen Partners IV.

Hellman, J. (producer) y Weir, P. (director). (1986). The Mosquito Coast [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Warner Bros. & Jerome Hellman Productions.

Lewton, V. (producer) y Tourneur, J. (director). (1942). Cat people [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: RKO Radio Pictures.

Phillips, J., Phillips, M. (productores) y Scorsese, M. (director). (1976). Taxi Driver [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Bill/Phillips & Italo/Judeo Productions.

Pollack, S. (producer) y Pollack, S. (director). (1974). The Yakuza [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Warner Bros. Pictures An AOL Time Warner Company.

Reisman, L. (producer) y Schrader, P. (director). (1992). Light sleeper [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Carolco Pictures - Grain of Sand Productions - Seven Arts

Reisman, L. (producer) y Schrader, P. (director). (1997). Affliction [Cinta cinematográfica]. EE.UU.-Canadá: JVC Entertainment Networks - Kingsgate Productions - Largo Entertainment.

Rizzoli, A. (producer) y Schrader, P. (director). (1990). The comfort of strangers [Cinta cinematográfica]. EE.UU.-Italia-Reino Unido: Erre Produzioni – The Rank Organisation – Reteitalia - Sovereign Pictures.

Yamamoto, M. (producer) y Schrader, P. (director). (1985). Mishima: A life in four chapters [Cinta cinematográfica]. EE.UU.-Japón: Zoetrope Studios – Filmlink International – Lucasfilm Ltd.